

“苏幕遮”的乐与辞

——胡乐入华的个案研究与唐代曲子辞的声、词关系探讨

李昌集

提要 “苏幕遮”是中国古代“胡乐入华”的典例之一。“苏幕遮”本为西域地区民间的节令娱乐活动“泼寒戏”。据现有文献,其最早于刘宋时期传入中土,遂流行不绝。唐初,“泼寒胡戏”盛行民间,成为一种群众性大型歌、舞、“戏”综合性演艺。开元元年,“泼寒胡戏”被禁,然“苏幕遮曲”则未绝。从唐至宋,文人、民间皆有传辞,文体样式则齐、杂言皆具。从唐代传辞内容看,其乐流播空间只在市井,未及乡村,与今存唐五代词调胡乐仅十之一主体乃华乐正相印证。故今“胡乐生词”之流行说法颇当反省,并当认真真思考和实实在在讨论这样一种观点:“词体”发生之主要的、根本的依托乃华乐,而非“胡乐入华而词生”。

关键词 泼寒胡戏 “苏幕遮” “苏幕遮曲” 词体

“苏幕遮”是唐宋曲子词的一个调牌,其调之来源,清初毛先舒《填词名解》有云——

苏幕遮,西域妇人帽也。《唐书》李元济上书:“比见坊邑相率为浑脱队,骏马胡服,名曰‘苏幕遮’。”盖本是胡乐之饰。唐教坊作此戏,即以名曲。张说诗作“苏摩遮”,诗云:“摩遮本出海西胡,琉璃宝服紫髯须。闻道皇恩遍宇宙,来将歌舞助欢娱。”又云:“绣装拍额宝花冠,夷歌绮舞借人看。自能激水成阴气,不虑今年寒不寒。”案此,则此乐似以角抵眩人,吞刀吐火之类也。一名[鬋云松]。

今人吴藕汀《词名索引》“苏幕遮”言之稍简——

[苏幕遮],唐教坊曲名。《唐书·宋务光传》:“比见坊邑相率为浑脱队,骏马胡服,名苏莫遮。”又按张说《燕公集》有《苏幕遮》七言绝句,宋词盖因旧曲名度新曲也。又名云雾敛、鬋云松令。

《中国词学大辞典》“苏幕遮”条述之最详——

唐教坊曲,用作词调。又名《鬋云松令》、《云雾敛》。源于龟兹乐,本为唐高昌国(今新疆吐鲁番地区)民间于盛暑以水交泼乞寒之歌舞戏。高昌语称戴油帽为“苏莫遮”(见《宋史·高昌传》采宋王明清《挥麈录》)。释慧琳《一切经音义》卷四一云:“苏莫遮,西戎胡语也,正云‘飒摩遮’。此戏本出西龟兹国,至今犹有此曲,此国浑脱、大面、拔头之类也。或作兽面,或象鬼神,假作种种面具形状。”又,清徐鉉《词苑丛谈》云:“苏幕遮,高昌女子所戴油帽,西域妇人帽也。”近人岑仲勉《唐代戏乐之波斯语》则谓《苏幕遮》为波斯人供奉苏摩神之曲,(见《东方杂志》四十卷十七号),若是,此调似创自波斯,经龟兹传入,由西域乐曲演化成词调。可备一说。据《唐会要》卷三三,唐时《苏幕遮》有三曲,分属沙陀调(正宫)、水调(歇指调)、金风调,天宝十三载改曲名,沙陀调者改名《宇宙清》,金风调者改名《感皇恩》(与《教坊记》所载《感皇恩》无涉),水调

者不改。此调唐时有七言声诗体,张说《燕公集》卷一〇载《苏幕遮》五首,皆七言四句三平韵,有和声。诗有句云:“《摩遮》本出海西胡,琉璃碧眼紫髯须”,《全唐诗》于题下注云:“泼寒胡戏所歌,其和声云‘亿岁乐’。”又有长短句体,见敦煌曲传辞,有“聪明儿”等二首及《大唐五台曲子》大曲一套六首,注“寄在《苏幕遮》”,此八首体格与宋时所传《苏幕遮》悉同。宋周邦彦《清真集》入般涉调(黄钟羽)。《词律》卷九列周邦彦一体。《词谱》卷一四列范仲淹“碧云天”一体,双调,六十二字,上、下片同,各七句四仄韵。首两句作三字对起。宋元人俱依此填。

以上三说,言[苏幕遮]出自胡戏略同,但在一些细节上颇有差异。如《填词名解》云张说《苏幕遮》为“诗”,《词名索引》曰为“绝句”,而《词学大辞典》指为“声诗”。《填词名解》曰宋人[苏幕遮]词调为“因旧曲名度新曲”,《词学大辞典》指其本唐教坊曲,而宋人词调则又承敦煌传辞体式。另外,《填词名解》的叙述似以为[苏幕遮]为胡戏中的一个曲调,《词学大辞典》则云其有三曲。同时,在“胡戏”传入华域的叙述中,诸说详略不同,但均有与史实不尽相合处。凡此,涉及到学界言之既久的“胡乐入华”与词体之发生、音乐与歌辞语文体式之关系等问题,故尚有细究之必要。

一、“苏幕遮”之“戏”与“曲”

“苏幕遮”为戏之名称,最早见于《旧唐书·宋务光传》、《新唐书·吕元泰传》中所载神龙二年清源尉吕元泰之上书,有曰:

比见坊邑相率为浑脱队,骏马胡服,名曰“苏莫遮”——旗鼓相当,军阵势也;腾逐喧噪,战争象也;锦绣夸竞,害女工也;督敛分弱,伤政体也;胡服相欢,非雅乐也;浑脱为号,非美名也。安可以礼义之朝,法胡虏之俗?诗云:“京邑翼翼,四方是则。”非先王之法乐而示则于四方,臣所未谕。《书·洪范》曰:“谋时寒若。”何必裸身挥水,鼓舞衢路以索之?

从吕文可以看出,“苏幕遮”即唐时“泼寒戏”之别称。此戏本为“胡俗”,传入中国的最早时间,学界均定之为北周大象元年(579年),依据为《周书》卷7《宣帝纪》:“(宣帝)御正武殿,集百官及宫人内外命妇,又纵胡人乞寒,用水浇沃为戏乐。”然事实上,此戏在南朝刘宋时已经传入,《宋书》卷41《后妃传》:

上(宋明宗)尝宫内大集,而羸妇人观之,以为欢笑。后(明恭王皇后)以扇障面,独无所言。帝怒曰:“外舍家寒乞,今共笑乐,何独不视?”后曰:“为乐之事,其方自多,岂有姊妹相聚,而羸妇人形体,以此为乐?外舍之为欢适,实与此不同也。”

类似的记载亦见《魏书》卷97《岛夷刘裕传》:

彧尝宫内大集,而裸妇人观之,以为忻笑。其妻王氏以扇郭面,独无所言。彧怒曰:“外舍家寒乞,今共为笑乐,何独不视?”王曰:“为乐之事,其方自多,岂有姊妹相聚,而裸妇人形体,以此为乐?外舍之为忻,适与此不同。”彧大怒,遣王起去。

这里的“寒乞”,即“乞寒”;“外舍”,外戚也,指皇后家。所谓“羸妇人形体”云云,正是泼寒戏“裸露形体,浇灌衢路,鼓舞跳跃而索寒也”的一大特征。刘宋时期,南北方民族的音乐文化交流不断,刘宋孝武时,宫廷音乐活动中已用胡伎,致有“胡伎不得彩衣”的廷令(《宋书·礼·五》);北魏拓拔焘则遣使到南方借乐,《宋书》卷58《张畅传》:“焘又遣使就二王借箜篌、琵琶、箏、笛等器及蔡子。”因此,宋明宗时泼寒胡戏的传入,乃是其时南北音乐

文化交流的结果之一。从一百多年后北周宫廷中尚行此戏看,刘宋以后,泼寒胡戏已成为宫廷娱乐中的一个传统性保留项目。

由于资料缺乏,我们已无法具体了解泼寒胡戏从刘宋到唐初约两百年间传播的轨迹。但就文献所见,“泼寒戏”在唐前尚只在宫廷中上演,其成为一种社会习俗,则在初唐以后——《旧唐书》卷97《张说传》:“自则天末年,季冬为泼寒胡戏,中宗尝御楼以观之。”《旧唐书·中宗》:“(景云二年)十二月丁未,作泼寒胡戏。”“(景龙三年)十二月乙酉,令诸司长官向醴泉坊看《泼胡王》乞寒戏。”“(神龙元年十一月)己丑,御洛城南门观泼寒胡戏。”唐杜佑《通典·乐六》:“腊月乞寒,外蕃所出,渐渍成俗,因循已久。”可见其流行之广。

因此,南北朝与唐代的泼寒戏在性质上有所变化:一是其表演的空间由宫廷扩展到全民;二是其“戏”在南北朝时并没有特定的“演员”,更无“故事”,形式为“水浇沃为戏乐”,并以“豪歌击鼓”。名之为“戏”,泛称耳,其实乃是一种大众自为、没有“戏者”与“观戏者”区分的大众性“游戏”,入华后则有了初步的“戏者”与“观之以为欢笑”的“观众”。换言之,入华后的泼寒戏已不是纯粹的“大众游戏”而有了某种“表演”的意味。其三,唐时的泼寒戏增加了“浑脱队”,并成为“名曰‘苏幕遮’”的一项主要表演内容。

“苏莫遮”,胡语,其意谓西域地区的一种帽子。《宋史·外国六·高昌》:“妇人戴油帽,谓之‘苏幕遮’。”此帽用羊皮制,外涂油以防水,是“泼寒戏”中的一种服饰。唐·般若译《大乘理趣六波罗蜜经》卷一:“又如苏莫遮帽,覆人面首,令诸有情儿即戏弄,老苏莫遮亦复如是。从一城邑,至一城邑,一切众生被衰老帽,见皆戏弄,以是因缘老为大苦。”《大正藏·中华经》,转引自王小盾、何剑平辑《汉文佛经中的音乐史料》)泼寒胡戏所以称为“苏幕遮”,乃是以其戏具有特色的“道具”而呼之的一种代称。

“浑脱”亦胡语,本义有二:其一指一种帽子。《新唐书·五行一》:“长尉长孙无忌以乌羊毛为浑脱毡帽,人多效之,谓之‘赵公浑脱’。”其二指用羊皮所做的皮囊,《宋史·苏辙传》:“访闻河北道近岁为羊浑脱,动以千计。浑脱之用,必军行乏水,过渡无船,然后须之。”然“浑脱”更是一种舞名,《旧唐书·儒学下·郭山恽传》:“景龙中,累迁国子司业。时中宗数引近臣及修文学士,与之宴集,尝令各效伎艺,以为笑乐。工部尚书张锡为‘谈容娘舞’,将作大匠宗晋卿舞‘浑脱’,左卫将军张治舞《黄麋》,左金吾卫将军杜元琰诵‘婆罗门咒’,给事中李行言唱《驾车西河》,中书舍人卢藏用效‘道士上章’。”此处之“舞‘浑脱’”,显然是独舞。而吕元泰文中“比见都邑城市相率为浑脱队”的“浑脱队”,乃是群舞。宋代宫廷中“队舞”(亦称“舞队”),如“玉兔浑脱队”(见《宋史·乐十七·教坊》),当是其一脉之传。

“浑脱舞”由其名而知其当亦“胡俗”,唐人将之叠加到泼寒戏中,并以泼寒胡戏的原始称谓“苏幕遮”统名之,自然是顺理成章之事。因此,唐代“名曰‘苏幕遮’”的泼寒戏乃是既有“豪歌击鼓”,又有“浑脱”舞的大型综合性表演,从音乐上言,则既有歌曲,亦有舞曲,二者或浑一,或交错,或递相唱奏,并不只有“一个曲调”,整个“苏幕遮”的表演,当有各种音乐形式相伴始终,故“苏幕遮”或又被称为“‘苏幕遮’曲”。唐·慧琳《一切经音义》卷41:

苏莫遮,西戎胡语也,正云“颿磨遮”。此戏本出西龟兹国,至今犹有此曲,此国浑脱、大面、拔头之类也。或作兽面,或象鬼神,假作种种面具形状;或以泥水沾洒行人;或持胃索搭钩,捉人为戏。每年七月初,公行此戏,七日乃停。土俗相传云:常以此法禳厌,驱趁罗刹恶鬼食啖人民之灾也。

(注:慧琳,疏勒国人。俗姓裴。“撰《大藏音义》一百卷,起贞元四年迄元和五载,方得绝笔,贮

其本于西明藏中。”事见《宋高僧传·唐京师西明寺慧琳传》。)

这段话有两点值得注意: 其一是慧琳称“飒摩遮”(即“苏幕遮”, 汉译又写作“苏莫遮”、“苏摩遮”)为“曲”, 同时也称之为“戏”(“公行此戏”), 而所谓“此曲”显然不是独称, 而是泼寒戏所用乐曲之类称, 所谓“此国(按: 指中国)浑脱、大面、拨头之类也”——即与唐之浑脱、大面、拨头性质相同的“曲”和“戏”。其二, 唐贞元以后, “西龟兹国”之“苏幕遮”的“公行”, 时间已在“每年七月初”, 与南北朝至唐“季冬为泼寒胡戏”时令正相反, 《中国词学大辞典》或许即据此而云泼寒戏“本为唐高昌国民间于盛暑以水交泼乞寒之歌舞戏”(按: 泼寒胡戏源于龟兹还是高昌, 学界尚有争论, 为免枝蔓, 不辩)。但《辞典》忽略了一个事实: 唐玄宗时, 吕元泰、韩朝宗、张说相继上书请禁泼寒胡戏, 朝廷遂诏令禁断。《唐大诏令集》卷109:

敕: 腊月乞寒, 外蕃所出, 渐积成俗, 因循已久。至使乘肥衣轻, 竞矜胡服。闾城隘陌, 深点(玷)华风。……自今已后, 即宜禁断。开元元年十二月七日。

(按:《唐会要》卷34记颁诏时间为十月七日。“自今”句为:“自今已后, 无问蕃汉, 即宜禁断。”《通典·乐六》所记同此。)

因此, 在“四夷咸服”的唐代, 龟兹、高昌将原于冬季举行的泼寒戏改在“盛暑”进行, 乃是开元初廷令泼寒戏“无问蕃汉, 即宜禁断”的结果。但朝廷诏令禁止的乃是“深点(玷)华风”的“胡戏”, 其“曲”则不在其内, 故天宝十三年, 太乐署整理供奉曲及诸乐调, 仅将“苏莫遮”改名而已——太簇宫沙陀调之【苏莫遮】, 更名为【万字清】; 金风调之【苏莫遮】更名为【感皇恩】; 南吕宫水调【苏莫遮】则仍用原名。而在唐·崔令钦《教坊记》所录盛唐时期教坊表演的诸多曲名中, 便没有了【苏莫遮】, 但有【感皇恩】, 唐·段安节《乐府杂录》所记“熊罴部”所奏乐曲中, 则有【万字清】, 而“熊罴部”属雅乐系统(参见《乐府杂录》), 可见“苏莫遮”曲既为宫廷燕乐采用, 亦为雅乐所吸收。而已经广传民间的“‘苏幕遮’曲”则更无法“禁断”, 故唐代从宫廷到民间乃至宋代, “‘苏幕遮’曲”相传不绝, 与其曲相配合的歌词也时或见于文人及民间之作。

有了以上对“苏幕遮”的概述, 我们可以进一步讨论“苏幕遮”的音乐与歌词、乃至“胡乐”与“词”体的关系了。

二、“‘苏幕遮’曲”的音乐与歌词

讨论“‘苏幕遮’曲”与其歌词的关系, 由于缺乏具体可靠的声响资料, 故难以在具体的技术性层面上进行, 我们只能依据上述“‘苏幕遮’曲”的一般情况, 与今存“‘苏幕遮’曲”相关的歌词作联系性考察, 根据中国古代传统的歌曲音乐与歌词关系的基本观念、歌曲音乐与歌词语文形态对应性关系的一般原理、以及唐代歌曲演唱的大体方式, 对“‘苏幕遮’曲”与其歌词的关系作出一般现象上的解释。

首先从“‘苏幕遮’曲”的“词”谈起。据天宝十三载太乐署对“‘苏幕遮’曲”的改名, 可确定与“‘苏幕遮’曲”相关的曲调为[苏幕遮]、[感皇恩]、[万字清]。兹分而述之——

1. [苏幕遮]

标此调名的唐五代文人歌词, 仅有张说于“禁断”泼寒胡戏前所作的《苏摩遮》五首, 见张说的《燕公集》, 《全唐诗》收录之——

苏摩遮

泼寒胡戏所歌，其和声云“亿岁乐”。

摩遮本出海西胡，琉璃宝服紫髯胡。闻道皇恩遍宇宙，来时歌舞助欢娱。
绣装帕额宝花冠，夷歌骑舞借人看。自能激水成阴气，不虑今年寒不寒。
腊月凝阴积帝台，豪歌击鼓送寒来。油囊取得天河水，将添上寿万年杯。
寒气宜人最可怜，故将寒水散庭前。惟愿圣君无限寿，长取新年续旧年。
昭成皇后帝家亲，荣乐诸人不比伦。往日霜前花委地，今年雪后树逢春。

此五首辞，即《填词名解》所曰之“诗”，《词名索引》所云之“绝句”。二者都未将之作“‘苏幕遮’曲”辞观，《填词名解》所以引录，显然是将其作为解说[苏幕遮]之史料对待的。而此五首“诗”的内容，确为“泼寒戏”表演状况的描述，仅最后一首言玄宗母昭成皇后平冤昭雪事，与泼寒戏无直接关系。但从其为“泼寒胡戏所歌，其和声云‘亿岁乐’”，参以新、旧《唐书》载中宗“令诸司长官向醴泉坊看《泼胡王》乞寒戏”、玄宗为太子时“微服私观”民间泼寒戏等史料，张说之《苏幕遮》，当是应“御驾”观听而为教坊泼寒戏所作的歌词。如此，则《词学大辞典》指其为“声诗”是正确的。当然，“声诗”也是歌词，唐人曰“声诗”亦称为“曲”，因而“声诗”也是一种“曲子词”。故张说的《苏幕遮》说明“‘苏幕遮’曲”是可以配以齐言歌词演唱的，尽管其配合的方式也许不是简单的声、辞对应（参见后文）。

“‘苏幕遮’曲”也可配以杂言歌唱，其例为今存敦煌写本中的唐代民间歌词《聪明儿》二首与《大唐五台曲子》六首。《聪明儿》标有调名“苏幕遮”，《大唐五台曲子》则注明“寄在《苏幕遮》”，可见都是用“‘苏幕遮’曲”歌唱的。其词如下：

[苏莫遮] 聪明儿

聪明儿，秉天性。莫把潘安、才貌相比并。弓马学来阵上骋，似虎入丘山，勇猛应难比。○善能歌，打难令。正是聪明，处处皆通娴，久后策官应决定。马上盘枪，辅佐当今帝。

聪明儿，无不会。只为红鳞、未变归沧海。几度龙门点额退，所有红波，绿水归潭再。○摆金铃，摇玉佩。常有坚心，洒雨乾坤内。稍有行云□顶戴，猛透强波，直向青云外。

——《敦煌歌辞总编》[中] 644 页—645 页

大唐五台曲子六首(录二)

寄在 苏莫遮

第一

大圣堂，非凡地。左右盘龙，唯有台相倚。岭岫嵯峨朝雾已，花木芬芳，菩萨多灵异。○面慈悲，心欢喜。西国真僧，远远来瞻礼。瑞彩时时岩下起，福祚当今，万古千秋岁。

第四

上中台，盘道远。万仞迢迢，仿佛迴天半。宝石巉岩光灿烂，异草名花，似锦堪游玩。○玉华池，金沙泮。冰窟千年，到者身心颤。礼拜虔诚重发愿，五色祥云，一日三回现。

——《敦煌歌辞总编》[下] 1711 页—1733 页

《聪明儿》与《五台曲子》，《词学大辞典》云“此八首体格与宋时所传《苏幕遮》悉同”，细按之其实不然。所谓“体”，大约指文体，就此八首言，是为“长短句”；所谓“格”，则指“格

律”，其内容包括——(1)句式。即一首词由多少整句构成，一个整句又由多少分句构成。(2)韵式。即叶韵的规则。就“词体”之“格律”言，其落韵处应是整句的尾字，用韵当平、仄一致(即平韵者韵字皆当平韵，仄韵者韵字皆当仄韵)。(3)平仄。即“字声相搭”的规则，指某调歌词之每句每字的平仄用声规则。由此观之，《聪明儿》与《五台曲子》“体”同而“格”异。后者的“格”为——句式：3, 3, 4, 5, 7, 4, 5。上下片同。韵式：仄韵体。平仄为：仄平平，平仄仄。仄仄平平，仄仄平平仄。仄仄平平平仄仄，仄仄平平，仄仄平平仄。此“格律”，与宋词[苏幕遮]格律大体相同，但与《聪明儿》比对，则在句式、韵式、平仄上皆有差异。这里有两种可能，一是二者所用的是“‘苏幕遮’曲”中的不同曲调；二是用同一曲调，但《聪明儿》在歌唱中当作有技术上的某种处理。同时，据现有的资料，我们无法确定《五台山曲子》或《聪明儿》所用的[苏莫遮]，是否即为太乐署改名后的[苏莫遮]，也无法确定敦煌曲中的[苏莫遮]是由宫廷教坊向民间的扩散，还是泼寒戏盛行时“‘苏幕遮’曲”在民间的流传，更无法确定“‘苏幕遮’曲”在宫廷、民间是否有着并不相同的音乐“版本”。更为重要的是，作为“胡乐”的[苏莫遮]，当其歌词采用汉语——无论是张说诗作的书面语、还是敦煌曲之口语色彩的“俚辞”——从一般原理言，其音乐在节奏、乐句旋律上因要适应汉语的“声调”结构和词组的语读顿延节奏而可能有所变化，遗憾的是我们无法具体阐释之——也许，《聪明儿》与《五台曲子》“格律”上的差异乃是这种“变化”的一个迹象。但不管怎么说，从“‘苏幕遮’曲”的汉语歌词既有齐言、亦有“长短句”看，“胡乐”并不特别要求与其相合之汉语歌辞为“长短句”，敦煌传辞的“长短句”，乃是民间歌手以其习惯的“口语”编词入曲以唱的结果，而不是“胡曲”的“必然要求”。

从张说作《苏幕遮》后，盛唐五代至宋初 300 多年间，据《全唐五代词》、《全宋词》，无其他文人作有以“苏幕遮”为调名的歌辞。直到北宋的范仲淹，方有一首著名的[苏莫遮]《怀旧》(“碧云天，黄叶地。”)。其语文“格律”，与《五台曲子》大体相同。此后，张先、梅尧臣、苏轼、晁端礼、张继先、朱敦儒、周紫芝各有一首，格律与范词同。此后又约 100 多年，有名“赵文”者作有一首，还有一个不知年代的“韩仙姑”作有一首。(按：此二首，疑皆非宋词。为免枝蔓，不辨。)此外，明·吴讷《唐宋名贤百家词·片玉词钞补》署名“周邦彦”一首[鬲云松令]，王国维考其非周邦彦作(见《清真先生遗事考》)。
[鬲云松]为宋以后[苏莫遮]之衍名，故本词非宋词。由此看来，[苏莫遮]在北宋尚间有人“依调填词”，南宋时已几乎无人问津。而北宋的[苏莫遮]，从体格看，当取调于民间流传的[苏莫遮]。宋代之词，一般认为可以赋唱，但事隔几百年，其唱是否为“原调”，无可阐述，假定宋文人词之[苏莫遮]还是“胡味”，而胡曲据说在宋代也还很时髦，但[苏莫遮]在宋代词调中恰恰是“每况愈下”的。

还值得注意者：与唐代[苏莫遮]歌辞一样，北宋文人词之[苏莫遮]，几无一首言“靡情”。或曰：“《新唐书》、《文献通考》、《续通典》等书还保留着唐宋燕乐因受胡乐的影响而形成‘新靡艳丽’、‘轻飏’、‘流荡’等特征的记载，正是这些有异于从容雅缓之旧乐的新乐曲呼唤了长短句新歌词的产生。”(刘扬忠，《文学遗产》2003 年第 6 期，第 80 页。)但从唐宋[苏莫遮]歌词看，其词的文学内容恰恰不“新靡艳丽”。再说，《新唐书》等文献中所指“新靡艳丽”、“轻飏”和“流荡”的“燕乐”，特指宫廷中的“今”燕乐，“新靡艳丽”云云乃是在传统礼乐文化理念中“新”、“旧”燕乐相比较的特定表述，与民间音乐无涉。早在先秦时期，正人君子即指“郑、卫之音”为“淫哇”“烦声”，《左传》载魏文侯每听“古乐”就打瞌睡，一听“郑、卫”之“新乐”就兴奋，而此“新乐”，《左传》载子夏对之所作的描述是“奸声以滥”，所谓

“郑音好滥淫志，宋音燕女溺志，卫音趋数烦志，齐音敖辟乔志”。再者，《晋书·乐志》有云：“自晋迁江左，……繁音日滋。艳曲兴于南朝，胡音生于北俗，哀淫靡曼之辞，迭作纷起。”可见“艳曲”与“胡音”皆是“繁音”。如此看来，先唐中华之“旧乐”，岂只是“从容雅缓”？华乐有“新”、“旧”，“新靡艳丽”之标准也因时而异，“旧”乐有“从容雅缓”者，也有“轻飏”、“流荡”者，“新”乐同样如此。云先唐“旧乐”皆单调而“从容雅缓”，岂非厚诬中华古乐乎？再说，音乐的美学风格与歌词的语文形态无必然联系，甚至与文学内容也无必然的对应，“轻飏”“流荡”之歌曲经歌唱者的技术处理，也可能形成截然相反的审美效果，故笼统而言胡乐曲调“流荡”“轻飏”，固无可，但并不妨碍用其曲唱羁旅行役、人生郁闷、壮志豪情等毫不“流荡”的内容，唐宋文人乃至民间的[苏莫遮]词便是证明。所以，今言“词体起源”者每言音乐的“艺术风格”与歌词语文形态的关系，言“新靡艳丽”的新乐曲“呼唤了长短句新歌词的产生”，既不符合音乐与歌辞之语文形式关系的一般原理，也不符合既有的历史事实。

2. [感皇恩] 与 [万宇清]

[万宇清]，今无传词，无以置喙。或可大致推测因其进入雅乐系统，故失去了为一般文人选择其“依调填词”的可能性；或其曲可能在唐时不太为填词文人喜欢，故至宋代已失传；当然，或许还能推测其音乐不怎么“新靡艳丽”和“轻飏”“流荡”，故没有“呼唤长短句新歌词产生”的魅力。

[感皇恩]，《中国词学大词典》云与《教坊记》所载[感皇恩]无涉，不知何据。据任半塘先生的考证，《教坊记》的成书，约在开元和天宝年间范围内，据泼寒胡戏传入中华时间甚早，唐中宗时醴泉坊即有泼寒胡戏的表演节目，然《教坊记》所载曲调无[苏莫遮]而有[感皇恩]，今见《教坊记》文本可能是天宝十三载太乐署对“苏幕遮”曲改名后的钞本。

[感皇恩]曲调，今存唐五代文人词无一有用者。敦煌写本中传辞四首。而在今存两宋文人词中，[感皇恩]则是使用较多的词调，兹录敦煌曲辞与两宋文人词数例——

[感皇恩] 敦煌写本

四海天下及诸州，皆言今岁永无忧。长图欢宴在高楼。寰海内，束手愿归投。○朱紫尽风流。殿前卿相对，列诸侯。叫呼万岁愿千秋，皆乐业，鼓腹满田畴。

[感皇恩] 张先

万乘靴袍御紫宸。挥毫敷丽藻，尽经纶。第名天陛首平津。东堂桂，重占一枝春。○殊观耸簪绅。蓬山仙话重，霏新恩。暂时趋府冠谈宾。十年外，身是凤池人。

[感皇恩] 晁端礼

蜀锦满林花，三年重到。应被花枝笑人老。半开微谢，占得几多时好。便须拼痛饮、花前倒。○醉中但记，红围绿绕。人面花光斗相照。繚墙重院，爱惜遮藏须早。免如攀折柳，临官道。

[感皇恩] 周邦彦

露柳好风标，娇莺能语。独占春光最多处。浅颦轻笑，未肯等闲分付。为谁心里，长长苦。○洞房见说，云深无路。凭仗青鸾道情素。酒空歌断，又被涛江摧去。怎奈向、言不尽，愁无数。

[感皇恩] 陆游

小阁倚秋风，下临江渚。漠漠孤云未成雨。数声新雁，回首杜陵何处。壮心空万里，人谁许。○黄阁紫枢，筑坛开府。莫怕功名欠人做。如今熟计，只有故乡归路。

石帆山脚下，菱三亩。

从以上数词，可以看出：敦煌曲子辞与宋张先词在“格律”上大体一致。然将其与后三词相较，则二者句式不同，韵式不同（一平韵，一仄韵），按传统的标准，可谓“格律”大异，是为“又一体”。而两宋的[感皇恩]，最普遍的是仄韵体。究此现象，有几种可能：其一，敦煌曲及张先之[感皇恩]，与宋普遍一体之[感皇恩]，乃是“同名异调”，二者本来就不是同一个曲调。其二，其中的某一调可能是对原调“加減其声”后的“新声”。其三，二者的音乐一样，只是传词的语文形式不同，张先采用的是敦煌传词之一式，两宋文人普遍采用的则是今存唐文献未载的另一式。据现有资料，我们还未能确切地阐释历史的真实究竟是哪种情况，抑或诸种情况的复杂交织。因此，我们必须承认历史的某种未可阐释性，不能将现有条件下未能阐释的历史简单化，并以人为简化的“历史”为基础，构造一个“逻辑”的猜想，然后又以此“逻辑”作为解释历史“真实”的依据。将简单的历史复杂化与将复杂的历史简单化，皆为真学术所不允。

从[感皇恩]今存唐宋文人的和民间的所有传词，可以肯定的事实是：以某一曲调“填词”的文学内容是可以完全不同的，敦煌传词与张先词的[感皇恩]乃“词咏本调”；晁端礼、陆游的[感皇恩]乃慨咏人生不遇，而周邦彦的[感皇恩]则在“浅斟低唱”男女情事。此一现象，与[苏幕遮]歌辞的情形正相一致。因此，我们很难从歌辞的“文学”反推其曲调的音乐是否“流荡”“轻飏”，还是“从容缓雅”，仅从历史文献中拈出抽象笼统之所云胡乐“流荡”“轻飏”的只言片句，脱离其特定的语境和审美参照，便云胡乐皆“流荡”“轻飏”，进而云胡乐入华导致了“新华乐”的产生，“呼唤”了表现“艳情”之长短句词体的出现，都只是某种人为“逻辑”推演的想当然尔，与历史事实相距甚远。

3、与“苏幕遮 曲”相关的其它歌辞

前文曾言：盛唐时坊邑盛行的“苏幕遮”，“浑脱”舞是其中的主要项目之一。循此线索，我们还可以找到与“苏幕遮 曲”相关的歌辞，如《敦煌歌辞总编》（下）所录的曲子辞《剑器》[上秦王] 3首。兹录“第三”——

排备白旗舞，先自有曲来。合如花焰秀，散若电光开。喊声天地裂，腾踏山岳摧。

剑器呈多少，浑脱向前来。

所谓“排备白旗舞，先自有曲来”，说明“浑脱”舞有乐曲伴之。其曲当包括在“苏幕遮 曲”之内。而既有曲，则可能有歌辞，上录歌辞当即用于“剑器浑脱”中的唱辞。从其标有“第一”、“第二”、“第三”看，是为唐代大曲的一种体制。唐大曲是集乐、歌、舞为一体的综合性表演，正适合移植既可独舞、亦可队舞的“浑脱”，吸收其音乐曲调亦属自然。

中唐文人姚合也作有《剑器词》三首（《全唐诗》卷502），据其明确标以“词”，则亦是用于剑器舞中的歌辞：

圣朝能用将，破敌速如神。掉剑龙缠臂，开旗火满身。

积尸川没岸，流血野无尘。今日当场舞，应知是战人。

昼渡黄河水，将军险用师。雪光偏着甲，风力不禁旗。

阵变龙蛇活，军雄鼓角知。今朝重起舞，记得战酣时。

破虏行千里，三军意气粗。展旗遮日黑，驱马饮河枯。

邻境求兵略，皇恩索阵图。元和太平乐，自古恐应无。

从本词的内容有某种“故事情节”看,此剑器舞颇有“歌舞戏”的意味,可视为“泼寒戏”与中华传统剑舞相结合后的一种新的表演形式。此无关本文主题,姑不论。这里要说的是:上录民间的和文人的《剑器》歌词,均是齐言“诗”。“浑脱”舞,想必不会是“从容缓雅”的,其乐曲,当属“流荡”、“轻飏”一类,但其歌辞的“文体”,却可用与“长短句”相比乃“从容缓雅”的齐言“诗”。这一现象说明:“齐言”未见得不能配合“繁复曲折”之“流荡”“轻飏”的乐曲,亦即齐言歌词的音乐形态未必不能“繁复曲折”、“流荡”而“轻飏”。反言之,杂言歌词也可能“从容缓雅”。比如六朝时宫廷中的祭祀雅乐歌辞,相当数量为杂言,其音乐,与今见传辞皆为齐言的“吴声”、“西曲”相比,前者音乐的审美风格当“从容缓雅”;后者则是“繁声”,当属“新靡艳丽”、“轻飏”而“流荡”的。因此,在阐述中国古代歌曲音乐与相应歌词的关系时,词学界似乎不言而喻地笼统认为齐言之音乐必刻板单调,杂言之音乐必活泼多变,实乃“敝”见。此“敝”一破,则所谓胡乐入华导致“新华乐”的产生,由此而“呼唤”新的歌词体云云,其敝亦自消。即使坚持“胡乐入华而词生”说,从“音乐风格”的角度予以论证,也不是主要的、正确的学术路径,只有从历史事实出发,说明胡乐在什么样的社会机制、艺术行为中导致了“新华乐”的产生,又在何种歌辞文学创作的行为机制中、“乐声”与汉语“字声”的内在双向建构中导致了“词体”的产生,其说才能成为真正符合历史学和音乐歌辞学的命题。

三、从“苏幕遮”反窥胡乐对中华歌曲音乐的影响

在中国古代音乐文化发展史上,包括“胡乐”在内的“四夷之乐”,对华乐的发展起有重要的作用,正如中华文化之主体汉文化本身即是各民族文化融合的结果。但问题是:“融合”孰为主导?何为主体?另一问题是:当前叙述话语中的“中国古代音乐史”,主要是依据历代文献中对上层音乐文化的记载构成的,由于古代文献没有留下较完整而有条理的民间音乐文化史料,我们目前尚没有一部较完整而令人信服的“中国古代民间音乐史”,这在相当程度上影响了我们对历史上外乐传入中土所产生影响的全面理解。因而我们只能在一个很小的范围内、从一个点出发阐释胡乐对华乐的影响,以有助于对相关问题的进一步探索。

所谓胡乐入华,大约有四个方面:其一是乐器的传入;其二是乐曲的传入;其三是乐理的传入;其四是乐技的传入。此四个方面的华、胡交融,总体上说来当然应以中华为主导和主体。但每一个方面之具体情形、“主体”程度和主导方式则不尽相同,落实到具体的“点”上,则“主导”和“主体”很可能会华、胡易位。这些,当由音乐学专家作出阐释。而“乐曲”,亦有纯乐曲与歌曲之分,二者对华乐产生的影响亦有所不同,本文仅从“苏幕遮”出发,约略说明唐代胡乐对中华歌曲音乐影响之一斑。

前文曾云:唐代称为“苏幕遮”的泼寒胡戏最早传入中国,在刘宋明帝时。由于史籍所载简略,未记其是否有音乐伴随传入,更未具体记述“戏”中是否有歌曲表演。然在此前孝武帝时,宫廷音乐活动中已用胡伎,故泼寒戏很可能伴有音乐,即使其“戏”无乐,刘宋时已有胡乐传入宫廷则可肯定。而《周书》所载北周宣帝在宫中“纵胡人乞寒”之“戏乐”,其胡人当即胡伎,其“戏”亦必有乐曲伴之。但从刘宋至北周的一百多年间,有关文献中却无一文人采用胡乐而作汉语歌辞的记载。(按:今称“北朝乐府”的民间汉语歌辞,情况较复杂,容待另文述之。)以音乐歌辞学一般原理推之,其因盖在胡乐之节奏、旋律与汉语之声调抑

扬、词组句读顿延之节奏和“旋律”难以一拍即合。汉代李延年用西域曲《摩诃兜勒》为歌曲唱华语歌辞，必“因胡曲更造新声”（《晋书·乐志》），而不能将胡乐直接拿来就用，道理亦在此。从这个意义上讲，沈松勤曰“有了音乐不等于有了词体，乐、曲、词三者有个渐近之序，并非同时兴起，从音乐上的曲调到文学上的词调的出现，也需要一个相互认同和转换的过程”（《文学遗产》，2003，6期，第80页），是一个敏锐的见解。唐代胡乐特盛，但用为“曲子辞”曲调的，却为数甚少，原因之一，即在唐代胡乐极大多数为器乐曲，主要用于仪式、舞蹈、俳優、散乐、杂技等等的音乐伴奏，在此功能中，胡乐可以不必“转换”而直接派用，但若要用胡曲唱汉语歌辞，就不这么简单了。从理论上说，以任何音乐配汉语歌辞，都是“可以”的，但从中国“歌永言”的歌曲音乐特质和歌曲理念出发，要使所歌汉语仍是地道的汉语，唱出来的“字声”是汉语的“永言”而不使之走腔走调，就并不是所有的胡乐皆能直接“转换”为汉语歌曲音乐了。唐宋时期胡乐之器乐、舞乐皆盛，而胡曲词调极少，说明能够“转换”为汉语歌曲音乐的胡曲毕竟不多。

“苏幕遮”曲”是唐代胡乐曲调为数极少的“转化”为汉语歌曲的乐调之一。但其“转化”在文人层与民间的方式不尽同。在文人层，从盛唐至五代，仅张说作有用于泼寒戏的《苏幕遮》歌词，姚合作有用于“剑器浑脱”的《剑器词》。虽说张作乃有意识地专为“泼寒胡戏所歌”，姚作亦当专为“剑器浑脱”而写，但其体现的音乐与歌辞关系的性质，实际上属于“选诗以入乐”，而不是“依调填词”。唐代的齐言体胡乐歌辞[三台]、[六州歌头]、[胡渭州]、[柝枝词]、[甘州歌]、[氐州第一]，均当作如是观。而要使此“入乐”的诗圆融歌唱，在“声多字少”的情况下，采取的方法大约有二：一是歌者依曲乐旋律“摇曳字声”，古所谓“缠声”、“泛声”，今所谓“拖腔”，大约皆属此，是为古今通常之法；二是“打破”诗的原有句构，用“叠句”而歌的方式对诗句加以重新组合，斯为唐代特有之声诗歌法。如人所熟知的王缙《渭城曲》，因采用“叠歌”之法而又名《阳关三叠》。然如何“叠”，从宋至今，说者纷纭。大而分之，则有二解：一曰“叠”乃整句重复而歌；一曰重复一句中的部分词组亦为“叠”，如“渭城朝雨、渭城朝雨浥清尘”，亦属“叠句”。实际上，唐人并无明确的“叠歌”一说，《渭城曲》别称“阳关三叠”，起因在白居易《对酒·其一》有云“听唱阳关第四声”，注曰：“第四声：劝君更饮一杯酒，西出阳关无故人。”可见前二句歌时当有“三声”——即三个乐句。关于此，《仇池笔记·上》中苏轼有曰：

旧传《阳关三叠》，然今世歌者，每句再叠而已。若通一首言之，又是四叠，皆非是。或每句三唱，以应“三叠”之说，则丛然无复节奏。余在密州，文勋长官以事至密，自云得古本《阳关》，其声宛转悽断，不类向之所闻。每句皆再唱，而第一句不叠。乃知古本“三叠”盖如此。及在黄州，偶读乐天《对酒》诗云：“相逢且莫推辞醉，听唱阳关第四声。”注云：“第四声：劝君更饮一杯酒。”以此验之，若一句再叠，则此句为第五声，今为第四声，则第一句不叠，审矣。

东坡此言，学者的一种解释是：所谓“三叠”，歌法为“渭城朝雨浥清尘，客舍青青柳色新，客舍青青柳色新。劝君更饮一杯酒，劝君更饮一杯酒，西出阳关无故人，西出阳关无故人。”但问题在于：白居易并未说明前“三声”究竟是什么样式。比如“渭城朝雨浥清尘，客舍青青、客舍青青柳色新。劝君更饮一杯酒、一杯酒，西出阳关无故人，西出阳关无故人。”亦不违白说。故另一种“三叠”的解释，认为“叠”不一定为整句重复，将一句拆分重复，亦可视为“叠”。如唐代《抛毬乐》传辞的“正格”即是第二句重复末三字而成“叠句”（如《全唐

五代词》所录皇甫松辞中的“真珠绣带垂、绣带垂。”)而一首齐言诗,歌时为几“叠”,又是无定的,如《何满子》,唐传始辞为五言四句,又衍为六言四句,而白居易《听歌六绝句·其五》云其“一曲四辞歌八叠”。故“叠歌”如何“叠”,本是灵活的。如果从一般音乐常理推之,“拆分叠唱”比“整句叠唱”显然要活泼,变化方式亦较多,故即使《阳关三叠》在唐代是“整句叠唱”,也不妨推测“拆分叠唱”可能是唐代“叠歌”运用更多的方式。由于古人多重“本文”而不录“歌本”,故使今天所能见到的声诗“歌本”样式极其有限,但我们有理由相信:唐代齐言诗的“文本”尽管雷同,然一旦用于歌唱,其“唱本”的“文体”样式必是极为丰富的——因为,这种“叠歌”的方式,并无一成不变的定规,即如《渭城曲》,根据“叠歌”的一般原则,也可“设计”为如下之“三叠”——即有三句是“拆分叠歌”的:

渭城朝雨 渭城朝雨浥清尘,客舍青青 客舍青青柳色新 柳色新。劝君更饮
一杯酒,西出阳关 西出阳关 西出阳关无故人 无故人。

上述“叠歌”之法,若是在“旧曲”基础上的“新唱”,可就一首歌辞形成若干种“新声”(参见下文“红红记曲”事),故“文本”单调的“声诗”,其“曲”实丰富多彩,否则声诗便无由大盛。而这种“叠歌”之法,实际上已伏涵着文人“词体”的胎动,显然,只要将“叠句”稍加“转换”,易重文为异文,即成“长短句”。宋人杨湜《古今词话》录有一首无名氏的《阳关三叠》是这样的——

渭城朝雨,一霎浥清尘,更洒遍客舍青青。弄柔凝,千缕柳色新。更洒遍客舍青青,千缕柳色新。休烦恼!劝君更饮一杯酒,人生会少,自古功名富贵有定分,莫遣容仪瘦损。休烦恼!劝君更饮一杯酒,只恐怕西出阳关,旧游如梦,眼前无故人。只恐怕西出阳关,眼前无故人。

在我看来,这首“词”的文体意味,在其体现了一种单纯叠歌法与“变易”叠歌法之间的“过渡”形态。如此云,并不意味着重弹“词由诗变”的陈辞滥调(尽管少数“声诗”曲调转化为“词调”也是文人词调的来源之一),恰恰相反,这一现象说明:没有“音乐”的参预,作为纯文本的诗是永远“变”不成“词”的。“叠歌”之法的意义是双重的:第一,其可使“一首诗”产生若干不同的“曲”;第二,其可针对各种既有曲调对一首诗作相应的歌唱“设计”,以使“诗”更圆满地“被乐”,从而使齐言诗配合任何乐曲皆成为可能。由是推之,张说的《苏幕遮》、姚合的《剑器词》入“苏幕遮”曲为唱,亦当以“声诗”的歌唱技法为支撑。换言之,胡乐曲调“转化”为歌曲,是在华乐的歌唱技术中实现的。而所谓“选诗入乐”,从乐工或歌者“叠歌”之“设计”的方法言,由于“叠句”的“设计”必根据所配之乐“依曲拍为句”,故叠歌的“设计”实际上已具“依调填词”之意味。在唐代饮筵之风流行、歌伎与文人接触频繁的背景下,文人通过“叠歌”法掌握“依曲拍为句”的技巧,并非难事。唐文人的酒令著辞,即说明若干文人对此已驾轻就熟,也就是说,只要文人愿意,对任何一种曲调——华乐的或胡乐的,都可以“依曲拍为句”而“依调填词”。刘禹锡依白居易《江南好》之“曲拍”作“格律”全同之歌辞,所以能够如此,前提是白辞也是“依曲拍为句”的。故至迟到中唐时期,源出乐工歌妓歌唱技术的“依调填词”之“法”,已传递到文人层。在我看来,六朝至隋,正因帝王与上层文人与乐工歌妓有更多的直接交流,故其群落中方有“长短句”歌辞产生,大多数文人则尚未得其“法”,故“依调填词”难以普及而形成风气。至于晚唐五代文人“长短句”歌辞的兴起,窃以为也是其时宫廷中的乐人歌伎大量流向社会,值饮筵之风盛行,致使“以曲拍为句”的“依调填词”之“法”普及于相当一部分文人,而文人的功绩,则在将乐人“选诗

合乐”伏涵的“依调填词”转化为一种新的、彻底的“著词合乐”之“依调填词”。晚唐五代时,与汉语“音乐素质”本难合拍的胡乐曲调方被文人用来“填词”,正说明文人“依曲拍为句”的水平有了相当的提高——虽然能成为“词调”的胡乐很少,且其乐保不定还要经过乐工“加減其声”的改造,但能用“外乐”填唱汉语歌辞,不熟谙“依曲拍为句”是断然不行的。至于宋“词”之大盛,从技术层面言,则是基于音乐意义上的“依调填词”逐步转化为音韵学意义上的“倚(字)声填词”,因而使“长短句”歌辞的创作在整个文人层得以风行。故文人词体从“产生”到“兴盛”,既不是由“诗”变来的,更不是胡乐“呼唤”的,其音乐主源乃吾华本土音乐,具体的发生运行机制则有赖于华乐的歌唱技术。

上述从歌唱技术层面阐释的胡曲向文人歌曲的转化,“‘苏幕遮’曲”体现得并不完整。从严格意义上说,张说的《苏幕遮》与姚合的《剑器词》,都显示了“苏幕遮”还没有成为文人自觉运用的歌曲曲调。“‘苏幕遮’曲”真正转化为华语歌曲,是在民间实现的,其例即前文所录的敦煌传辞《聪明儿》与《五台曲子》。

从内容看,《聪明儿》为市井歌曲,《五台曲子》为佛教歌曲,发生地亦当在城市。其作者,当为熟谙歌曲演唱的下层文人、僧侣,或即市井间乐人歌手。从“文学”言之,其与文人相比差甚,然其对歌曲的乐、辞关系,则远比文人熟悉得多。唐·崔令钦《教坊记》中有一则“红红纪曲”事,极有意味——

明皇朝有韦青,……官至金吾将军。……尝有乐工自撰一曲,即古曲《西河长命女》也,加減其节奏,颇有新声。未进闻,先印可于青。青潜令红红潜于屏风后听之。红红乃以小豆数盒,记其节拍,乐工歌罢,青因入问红红如何,云:“已得矣。”青出,给云:“某有女弟子,久曾歌此,非新曲也。”即令隔屏风歌之,一声不失。乐工大惊异,遂请相见,叹伏不已。再云:“此曲先有一声不稳,今已正矣。”

这是一则颇为生动的唐代民间音乐文化资料。只可惜未录歌辞。但从乐工对古曲“加減其节奏,颇有新声”、红红(歌女)仅以红豆“记其节拍”即能歌之“一声不失”,可见红红对歌曲“依曲拍为句”之声、辞对应关系极为熟悉。但这里有一个前提:红红对《西河长命女》“古曲”的音乐“原调”和歌辞都是极熟悉的,以“红豆记其节拍”,记的是乐工“叠歌”的“设计”,所谓“加減节奏”的“新声”,乃是“古曲”乐句的重新组合——即“叠歌”的另一表现方式而已。如果是全新的音乐、全新的歌辞,红红是无法听一遍就能歌之“一声不失”的。(笔者对此在音乐系学生教师中做过类似的试验,有兴趣者不妨再试之。)也就是说,红红实际上经历了一场较为复杂的“依曲拍为句”的“考试”而得了个满分。个中意味是:“依曲拍为句”本是歌唱中声辞关系之自然之理,乐人歌妓自可在实践中把握之,故乐工歌者知其“理”而用其“法”,由来自久,不待如说者云胡域乐器和乐理传入中华后华人方知之、方能之。张红红自是此道中高手,但亦说明盛唐时期,民间乐人已颇识其理,颇擅其技。故《聪明儿》标以“苏幕遮”,《五台曲子》注“寄在苏幕遮”,皆说明其为自觉化的“以曲拍为句”之“依调填词”。因此,胡曲在市井民间转化为华语歌曲曲调,与胡曲转化为文人华语歌曲一样,实现“转化”的主要为乐人歌妓。只不过在市井民间,“转化”者即作辞者或歌唱者,这就是《聪明儿》与《五台曲子》诸歌辞“格律”大相一致的原因。据今存文献,我们难以确知民间乐人在将胡曲转化为华语歌曲时是否亦“加減节奏,颇有新声”,由上则记事推之,类似情况恐不在少数。

此外,极为重要的一点是:从今存唐代可考为胡乐曲子辞的文学内容看,为数不多的

胡乐曲调转化为华语歌曲,都是在市井中发生的。具有浓厚乡土气息和情感的歌辞,则无有用胡乐者。也就是说,在华语歌曲最广大的主源区,并没有胡曲转化为华语歌曲之现象。究其因,盖在中华民歌本以“歌永言”为其音乐生成方式,原生性的民歌大多声辞一体,乐因辞生,辞随乐行,没有无歌辞而“呼唤”着歌辞的“纯”乐曲。崔宪在对今日民歌作了科学的田野调查后,得出如下结论——

民歌中很少有先有曲而后按曲严格“填词”的现象。词曲之间存在着共生关系。

——《简论民歌的曲随词唱与词曲离步》

此结论,与宋·陈旸《乐书》、明·徐渭《南词叙录》中对其时民间歌曲的描述内在相通,说明此一现象古今大体一致。从词曲学研究的角度言,其重要的学术意义之一,在于一个音乐学专家提醒搞“文学研究”的注意:所谓胡乐入华导致了“新华乐”的诞生、“新乐”又“呼唤”着新的歌词体的诞生云云,在中国广大乡土间的歌曲音乐中是没有的事。因此,今存唐代歌曲中充满乡土气的调名,如[豆叶黄]、[山花子]、[送征衣]、[斗百草]、[五更转]、[山鹧鸪]、[采莲子]、[隔浦莲]等等,看来只能视为原汁原味的华乐歌曲,至少其原始面貌当如是观。更何况,民歌曲调传入市井里巷、青楼楚馆、教坊勾栏,调名由“俚语”改为“雅言”的还不知有多少。在歌辞的传唱记录过程中,口语为书面语所改易者,更难测其程度之高低。但从乡土民歌“声辞一体”的本性出发,其原生音乐必是地道的华乐则毋庸置疑。“词”的“本质”是什么?最根本之所在,乃其为华语歌曲。而任何民族之歌曲的“音乐特性”,归根结底都是由其母语内在的“音乐质素”决定的,故“异质”语言的歌曲音乐,难以直接、简单地加以“转换”,这也许是胡乐难以大量“转换”为华语歌曲最根本的原因。

综上所述,唐代胡乐对中华歌曲音乐之影响是相当局部的。唐代的歌曲音乐,以华乐为主体,对胡乐的吸收,乃是以华乐为主导的吸收。如此云,并不意味着抹煞唐代音乐史上胡乐入华的意义,而正是为了更准确地阐释唐代胡乐入华的历史功绩。我们应当承认胡乐入华在乐器、乐理、乐曲、乐技等各方面对华乐建树的重要作用,承认胡乐对华乐音乐风格、审美素质之历史建构的各种影响,同时也应充分正视和估价华乐自身的发展,认真研究其发展的动力和实践机制。华乐之发展,既受惠于中华文化的历史传统,也得益于对外来文化的汲取,更赖于支撑其存在的底层社会运动,发展的具体实现,则依托于华乐的具体技术实践,而归根结底,华乐发展的原动力乃发于自身,歌曲音乐尤为如此。也许,这是中国古代音乐歌辞学研究中必当遵循的一条学理。

当然,具体的研究实际上是很艰难的。由于“音乐”物质形态的特殊性,我们无法获取古代音乐的直接形象,无法确切地重复古代歌辞音乐与语文形式关系具体实现的技术操作,因而我们只能无奈而又坦然地承认:对古代歌曲之声、辞关系,今日必有未可阐释者。但我们宁可将今天的“未可阐释”还给历史,留给后人,而不能用似是而非的“逻辑”消弥“未可阐释”,将并不相干的历史片断拼凑为远离事物本质联系的“历史”,“胡乐入华而词生”说便是其例。也许,今天我们阐释中国古代歌辞音乐与语文形式关系时,所要做的第一步工作,乃是清醒地确定:有哪些问题今天还“未可阐释”。

四、郑重的结语

上世纪90年代初,王小盾兄在《隋唐五代燕乐杂言歌辞集·前言》中强调了这样的事实——

当一部分学者把燕乐归结为九部伎或十部伎的时候,人们却发现:十部伎中的乐曲,除了《破阵乐》外,并没有哪一支演变成成为后世的词调。当一部分学者把燕乐看作西域乐的代名的时候,人们却注意到:《教坊记》所载的数百支乐曲,其主体部分,却仍然是汉族俗乐歌曲。当一部分学者意识到中原音乐的重要地位的时候,在人们面前却展现了另一种事实:唐代民歌,乃以“吴音”、“蜀声”、“楚调”、“蛮歌”最具特色;琴歌盛称于吴楚巴蜀;中晚唐文人曲子辞多作于江南;凡可考见籍贯的佛教歌赞辞的作者,几乎都活跃在吴楚地区;而唐代广为流行的曲子,如《竹枝》、《渔父》、《杨柳枝》、《南歌子》、《长相思》、《乌夜啼》等等,恰恰产生和流行在长江流域。随着经济重心的南移,南方音乐无疑占有比中原音乐更重要的地位。……看看中国的传统器乐曲(例如琴曲)吧,其中不是早已产生了众多的长短句辞吗?看看教坊曲和敦煌曲吧,它们不是说明,在盛唐以前,早就存在大量的长短句曲调和作品吗?还可以看看唐代市民和散乐伎人在歌场、戏场中的音乐实践,他们所用的口耳相传的方式,证明新兴的乐曲,祇有配合歌辞才能流行,证明唐初孔颖达所说的“依声而作诗”,是早已通行的撰词方法。

小盾兄此番话的学术指意很清楚:词体发生史的研究应当将关注的重心从胡乐转移到华乐,从上层音乐转移到民间音乐。基于此,其《隋唐五代燕乐杂言歌辞研究》乃将唐代几乎所有的音乐现象纳入研究范围;基于研究策略的考虑,在研究起点上,首先将宋代以来不少学者以胡乐为燕乐主体的观念,反拨为以中华俗乐为主体,将隋唐“燕乐”定义为隋唐“新兴音乐的总和”(今天看来,这样的定义已引起若干关于“燕乐”名实的无谓争端,并非上策),从而将长期以来片面的、以“胡乐入华”为主背景的关于词体“起源”的“逻辑推断”,扭转为整体的、以华乐自身运动为主干的历史过程的描述和“事实说明”。遗憾的是,这一由任半塘“唐艺学”研究开创的研究路径,《隋唐五代燕乐杂言歌辞研究》与《教坊记笺订》、《唐声诗》、《唐戏弄》、《敦煌歌辞总编》、《隋唐五代燕乐杂言歌辞集》等构成的整体性重要学术成果,在近年来新撰的、作为各大学中文专业百千学子之教材的各种文学史专著中,很少见有反映。尤其是先生以历史之具体音乐实践为重要阐述基础的学术路径,词学研究者多为茫然。目前,国家“十·五”规划大学教材的撰写已经启动,在中国古代文学史的叙述中,虽然“词体的发生”只是一个不算太大的具体命题,但却关涉到对古代中外文化交流的事实和交流机制、中国古代文化发展的基本方式、雅俗文化的双向建构、文学运动的全社会图景等一系列重要问题的理解,如果在我们今天的叙述中还未意识到还历史于真实,示天下学子以真正的学术精神,我们将愧对祖宗,贻笑后世。

因此,我们不得不老话重谈,将“词体发生”及相关的命题再一次提出讨论。本文并不以为所持的观点一定正确,讨论的用意首先在提请学术界关注和听取不同的学术声音,笔者真诚而坦然地准备接受一切批评,并将在历史事实面前坚持和完善自己的观点,在历史事实面前修正和抛弃自己的一切谬误。

(作者通讯地址:李昌集 徐州师范大学文学院 221000)